Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan.

Almonacid Canseco, Rodrigo
Universidad de Valladolid. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. España (Spain). r-arquitectura@r-arquitectura.es

Resumen

La eterna utopía del hombre por alcanzar el cielo con sus edificios se empezó a atisbar como algo posible con el advenimiento de la Modernidad, sobre todo tras la construcción de los primeros grandes rascacielos neoyorkinos a finales de los años 20 (Chrysler, Empire State…). La supremacía del hito arquitectónico sobre el orden urbano generó un afán de superación constante, solo retenido parcialmente por la recesión económica tras el crack de 1929. Sin embargo, el avance tecnológico no fue correspondido con audacia por los arquitectos de la "gran manzana", cuyas obras adolecían de un espíritu innovador, como revela el perfil con retranqueo escalonado de la mayoría de los nuevos edificios en directa respuesta a la ordenanza volumétrica vigente desde 1916.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Mies van der Rohe entró en contacto con el entorno neoyorkino y se hizo acreedor del encargo del edificio que habría de conmemorar el centenario de la Joseph E. Seagram & Sons Corporation en 1958. La libertad y confianza absolutas depositadas en él por el cliente será generosamente recompensada por el maestro alemán con una de sus mejores obras: el Seagram Building (1954-58). En él Mies hizo una profunda reflexión acerca del fenómeno de la construcción urbana de Manhattan, estudiando concienzudamente el paisaje urbano existente y las múltiples posibilidades volumétricas de resolver su rascacielos desde criterios puro-visuales. El resultado final fue una respuesta crítica que, lejos de seguir alimentando la condición mítica del tipo "rascacielos", abunda en todo tipo de sutilezas nacidas desde el rigor de su planteamiento formal, el uso público del espacio vacío, la belleza implícita en el orden de la estructura, la delicadeza en el empleo de los materiales, etc. En el fondo, toda una apuesta coherente que rompió las ataduras con los modelos del "manhattanismo" para dotar a la ciudad de una pieza simbólica que no presume de heroísmo sino de urbanidad y precisión, modelo al fin del rascacielos del siglo XX para la posteridad.

Palabras clave: Mies van der Rohe, Nueva York, Seagram Building, rascacielos, Manhattan.

Mies van der Rohe and the Seagram Building: inverting the myth in Manhattan.

Abstract

The everlasting human utopia of reaching the sky with buildings started to be discerned as something possible with the arrival of Modern Architecture, primarily due to the construction of the first large skyscrapers in New York city at the end of 1920s (Chrysler, Empire State...). The supremacy of every architectural landmark upon urban planning turned into a continuous desire to improve, finally put off by the economical recession after the Wall Street Crash of 1929. Nevertheless, technological advances were not supported by the "The Big Apple" contemporary architects, whose works seemed to be lacking of an innovative spirit, as anyone can work out just seeing the staggered set-back profile of their new buildings in direct response to the current volumetric urban ordinance since 1916.

After World War II, Mies van der Rohe made contact with New York business environment and deserved the assignment of projecting the building that should be celebrating the centenary of the Joseph E. Seagram & Sons Corporation in 1958. The high level of freedom and confidence received from his client would be thoroughly rewarded by the German architect with one of his masterpieces: the Seagram Building (1954-58). Mies reflected deeply on the urban phenomenon developed in Manhattan, studying in detail the existing urban landscape and the multiple volumetric choices for his building to fit in the site from pure visual criteria. The final project was a critic solution that avoided keeping on growing the myth of the "skyscraper" as an architectural type; this attitude involved his enormous accuracy in formal designing, the public, urban use of void space, the beauty of the structural order, the sensitive use of materials, etc. In the end, it may be seen as a consistent proposal with no strings attached to preceding examples of "manhattanism" in order to provide a symbolic piece to the city; a building that does not show off in a heroic mannerism, and just with the suitable urbanity and precision that will remain as a model for the next-to-come skyscrapers from mid XXth century onwards.

Key Words: Mies van der Rohe, New York, Seagram Building, skyscraper, Manhattan.

El rascacielos es una clara manifestación del *Zeitgeist* de la sociedad moderna, y concuerda a la perfección con la idea de arquitectura que expresó **Mies van der Rohe** en 1923: *"La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva"*.[1] En el caso del maestro alemán, tuvo que esperar a su exilio a los Estados Unidos de América, para realizar algunos de los ejemplos de rascacielos más significativos del pasado siglo XX, entre los cuales el edificio **Seagram** (Nueva York, 1954-1958) ocupa un lugar preeminente como hito simbólico de la Modernidad.

La presente investigación tiene por objeto acercarse a esta insigne obra para buscar en ella aquellos valores arquitectónicos que nos permiten calificarla como una verdadera *masterpiece*, fruto de los principios en los que su autor confió obstinadamente y de una sabia lectura de un contexto urbano caótico, ante la cual el arquitecto se llegará a cuestionar el papel asignado a la arquitectura y la ciudad. Para profundizar en los logros y alcance de su revolucionaria propuesta, se plantean dos aproximaciones diferentes y complementarias, tal y como él mismo solía abordar las primeras fases de un proyecto: la decantación de la idea surge a partir de una interacción entre la maqueta y el dibujo, es decir, entre los criterios puro-visuales y los de índole compositivo-geométrico, sin que ninguno prevalezca ni sea anterior al otro. Así ya lo confirman sus palabras a propósito del primer rascacielos que proyectó para el concurso en la Friedrichstrasse de Berlín en 1921-22:

"Mis ensayos en una maqueta a escala [del rascacielos]*, realizada con vidrio, me indicaron el camino a seguir y pronto supe darme cuenta que, al emplear vidrio, lo importante no es el efecto producido por la luz y las sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos. (...) La planta puede parecer arbitraria y, sin embargo, es el resultado alcanzado tras realizar numerosos ensayos con la maqueta de vidrio. (...) Al comprobar las líneas perimetrales, dibujadas partiendo del efecto de luz y sombras producido en el modelo de vidrio, resultó que no eran las adecuadas. Las torres de escaleras y ascensores son los únicos puntos fijos en planta".*[2]

Una aproximación por paralaje.

Mies no estaba por la labor de insistir en el modelo volumétrico del "manhattanismo" (las conocidas como *"wedding cakes"* o "tartas de boda"), cuya forma escalonada respondía únicamente al perfil límite edificable autorizado por la ordenanza urbanística vigente desde 1916.[3] La gran decisión y éxito del Seagram reside en haber retrasado toda la masa edificada con un único y enorme *set-back* sin precedente alguno en Nueva York.

Salvo dos apuntes (casi idénticos) de su plaza de acceso, no se conocen estudios en perspectiva del Seagram, a diferencia de los numerosos que hizo para el campus del I.I.T. en Chicago.[4] Parece, pues, evidente, que la forma que empleó Mies para aproximarse al lugar fue con realización de una maqueta en cartulina del entorno próximo al futuro Seagram (incluyendo las doce manzanas comprendidas entre las calles 46 y 57), en la fase preliminar cuando ni siquiera tenía ni ligeramente esbozado el volumen final a finales de 1954. Utilizó esta maqueta para estudiar visualmente las posibles alternativas para su futuro rascacielos en el vacío de Park Avenue 375. Como relata Phyllis Lambert[5], la maqueta fue colocada sobre una mesa de la oficina a una altura tal que al mirarla Mies desde su posición natural sentado en su silla, sus ojos estuvieran a la altura equivalente a la de los ojos del paseante, lo que permitía al arquitecto verificar el efecto visual de cada una de las opciones durante horas, colocando varias maquetas esquemáticas de rascacielos sobre la parcela vacante.

Se ha demostrado que el ojo humano es capaz de enfocar con total nitidez únicamente aquellos elementos del campo visual que queda dentro de un cono cuyo vértice es el ojo y bajo un ángulo de apertura comprendido entre 30º y 40º. Tomaremos el más restrictivo (30º) para ver cómo se ve el edificio al moverse el espectador por Park Avenue, y seleccionaremos una serie de puntos significativos del espacio circundante para verificar sobre la planta definitiva cómo se define cada escena ante el espectador. A este método de estudio del cambio de presencia de los edificios en función de la posición del punto de vista podríamos denominarlo como "**paralaje arquitectónica**".[6]

Comenzaremos esta aproximación ofreciendo una de las mejores descripciones del desconcertante efecto que produce en el espectador la visión del Seagram, tal y como lo describió el historiador americano William H. Jordy (Fig.1):

"Según nos aproximamos al Seagram, lo que nos impacta en primer lugar es la elevación en vertical del acantilado oscuro del bronce matizado y del vidrio gris-ambarino. Al caminar por Park Avenue, nos lo encontramos de repente porque el Seagram está remetido con profundidad tras su plaza, a unos 90 pies de la línea de calle. El espacio vacío enfatiza la densidad del acantilado. Con respecto a

la altura del edificio, el espacio vacío es limitado (aunque generoso para lo que es habitual), y eso mejora aún más la acechante cualidad del mismo. Nos vemos obligados a mirar hacia lo alto automáticamente".[7]

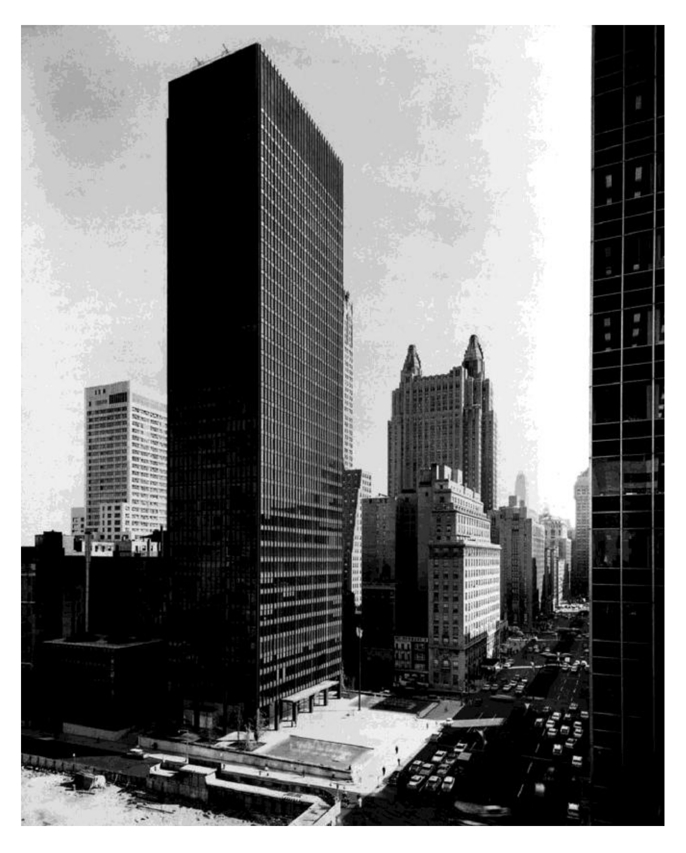


Fig.1: Vista del Seagram en Park Avenue, esquina N-O. (Foto: Ezra Stoller, 1958)

Si nos vamos acercando al 375 de Park Avenue, nos damos cuenta de que el rascacielos queda oculto a la vista hasta que no estamos a menos de dos manzanas del solar (Fig.2). Lo único apreciable es una ausencia[8], un vacío allí donde uno espera encontrar masa, una ruptura en la continuidad de las fachadas de la avenida que caen a plomo sobre la acera. Es cierto que la cercana Lever House (levantada apenas unos años antes en el 390 de Park Avenue) ya había roto esa fachada-basamento, al crear un prisma exento en perpendicular a la calle pero elevado sobre un cuerpo horizontal sobre *pilotis* que mantenía esa continuidad de alineación. Pero el Seagram iba a desplazar toda la masa, lo cual lo hacía paradójicamente "invisible" a los ojos de los paseantes.



Fig.2: Hipótesis de paralaje:"in visibilidad" del Seagram desde Park Avenue, señalada sobre el plano original de emplazamiento del edificio en el Midtown Manhattan. (Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1956).

Al avanzar por la acera Oeste de Park Avenue opuesta al solar, casi tenemos que llegar al cruce con las calles transversales 52 y 53 para poder contemplar el volumen en toda su amplitud, de un solo golpe de vista. En ese preciso instante en que la anchura completa del prisma entra dentro del cono visual, vemos al rascacielos en escorzo con su lado corto de 3 crujías en menor exposición en relación a las 5 de su frente (Fig.3).

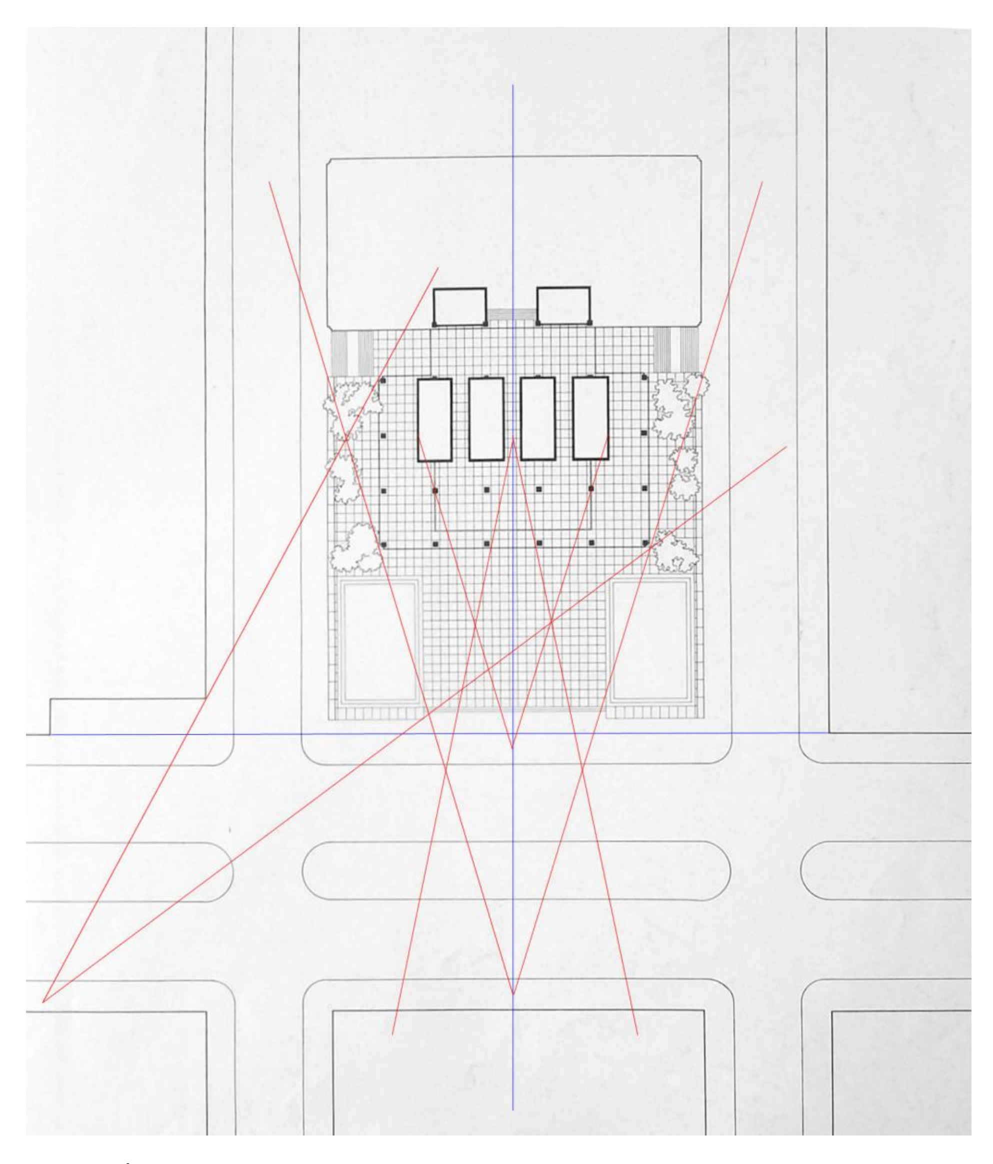


Fig.3: Hipótesis de paralaje: vistas significativas del Seagram señaladas sobre plano de situación del edificio definitivo (Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957).

Las fachadas “laterales” de la torre se muestran prácticamente opacas debido al estriado vertical de la superficie exterior que proporcionan los montantes de bronce que recorren toda la envolvente del edificio, efecto de metamorfosis oscilante entre opacidad y transparencia apreciable por toda la envolvente del edificio comparable a la pintura de mallas lineales de Agnes Martin como señaló Rosalind Krauss[9] (Fig.4).

Además, el volumen principal (de 5x3 crujías) oculta el cuerpo añadido a la torre en su lado Este (una crujía única de solo 3 vanos), de manera que la primera vez que vemos el Seagram al completo se nos ofrece como un prisma nítidamente recortado contra el cielo y elevado del nivel de calle, con un cuerpo bajo situado en su parte posterior actuando como fondo y ocultando las edificaciones vecinas del Este de la manzana del Seagram. Ambas precepciones, la de la primacía del plano frontal y la de la jerarquía visual de los diversos volúmenes, invitan a tomar un punto de vista privilegiado para este edificio: la del paseante situado en el eje central, en la acera frente al solar del 375.



Fig.4: Vista en escorzo del Seagram desde el cruce de la calle 53 Este con Park Avenue (Foto: Ezra Stoller, 1958).

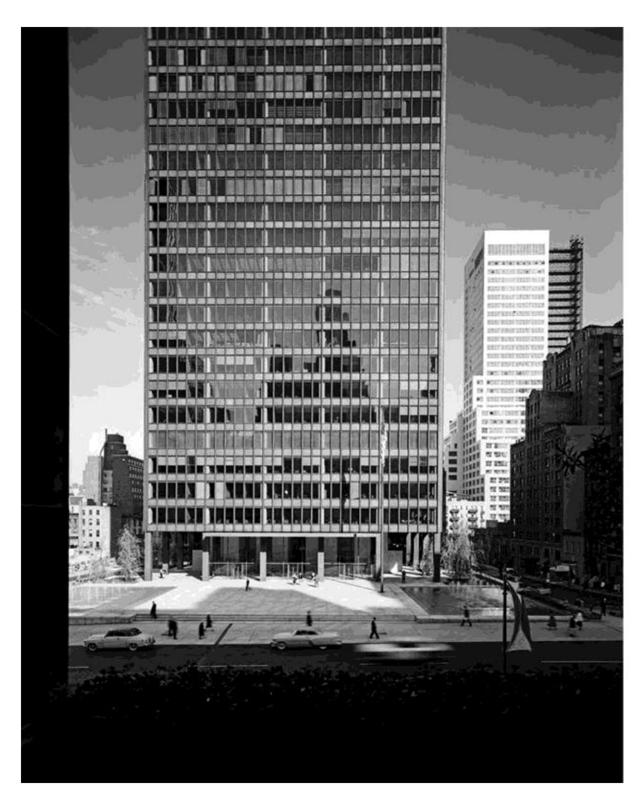
La presentación simétrica del Seagram abunda en otras que Mies ya había procurado para otras muchas obras con anterioridad. La cuestión de "la gran forma" reconoció haberla aprendido de Behrens siendo colaborador en su estudio, quien a su vez heredó el clasicismo de Schinkel. Pero por encima de su idea de universalidad, en el Seagram responde también a una situación coyuntural relacionada con el contexto urbano inmediato. Esto se debe a la presencia del Racquet and Tennis Club (obra de McKim, Mead & White de 1916-18) ocupando toda la manzana de enfrente. Aquel antiguo edificio fue concebido como un *palazzo* italiano, de composición marcadamente clásica y con una altura muy discreta para lo habitual en la Park Avenue, cualidades que seguían haciendo de él toda una referencia en el Midtown Manhattan a la que Mies no desatendió. Las proporciones de su fachada (con una longitud el doble que su altura), y la simetría bilateral (que marcaba el pórtico central de tres arcos a nivel del *piano nobile*), reforzaban la visión frontal horizontal y la axialidad del emplazamiento, o lo que es lo mismo, una tensión espacial perpendicular al eje urbano de Park Avenue. Mies reforzó la intensidad transversal que sugería aquel notable edificio, estableciendo un diálogo con él para lograr que el conjunto terminado fuera percibido indudablemente como un receso en el transcurso por la larga avenida.

Que Mies quiso convertir a ese enclave anodino del Midtown East en un lugar con carácter propio y distintivo a escala de toda la cuidad, lo podemos comprobar por el sentido urbano de uso público que otorgó a la plaza que precede al rascacielos. Al elevar ligeramente el nivel de la plaza respecto a la acera delimitó un lugar de orden y paz, una especie de oasis en medio de la "jungla urbana", término con el que solía definir entonces su percepción de la ciudad contemporánea:

"En realidad, ya no existen las ciudades. Es más bien como un bosque. Esa es la razón por la que ya no tenemos viejas ciudades; eso se ha ido para siempre, como ciudad planificada y demás. Deberíamos pensar sobre las maneras que tenemos para poder vivir en una jungla, y quizá de ese modo acertemos".[10]

Tal era su interés por hacer sentir ese receso al paseante, que hizo notar la presencia de su obra bajo los pies de los viandantes, incluso más allá de los límites de la propiedad: el corriente y vulgar bordillo de chapa lo sustituyó por uno de granito, material que sirvió para pavimentar la plaza y hasta la acera de toda la manzana del 375 de Park Avenue. El cambio de aspecto a la vista y el diferente rozamiento del suelo al tacto de los pies de quienes ocasionalmente circulaban por allí, servirían de sutil advertencia acerca de la condición diferente de aquel lugar. De hecho, hasta las dimensiones de la acera se hicieron diferentes a los del resto de la avenida, ensanchándola notablemente. De este modo, Mies invita a ralentizar el paso de los transeúntes, a detenerse en ese espacio de remanso, pues si consideramos a los numerosos paseantes como un fluido, el aumento de la sección que lo canaliza hace disminuir su velocidad como todos sabemos.

Siguiendo con la aproximación por paralaje, lo cierto es que a los pies del Racquet and Tennis Club se puede contemplar las 5 crujías del Seagram al completo. Desde el nivel de calle, la fachada queda sutilmente enmarcada por las antas de la escueta escalinata que delimitan la embocadura central de acceso a la plaza. Desde esa privilegiada posición, la única desde la que tenemos constancia que Mies estudiara en sus bocetos (Fig.5), la torre tapa prácticamente el cuerpo trasero del edificio, y los rayos visuales alinean los extremos de las antas de la escalinata, la pareja de columnas en esquina de la torre y las aristas verticales del volumen posterior.



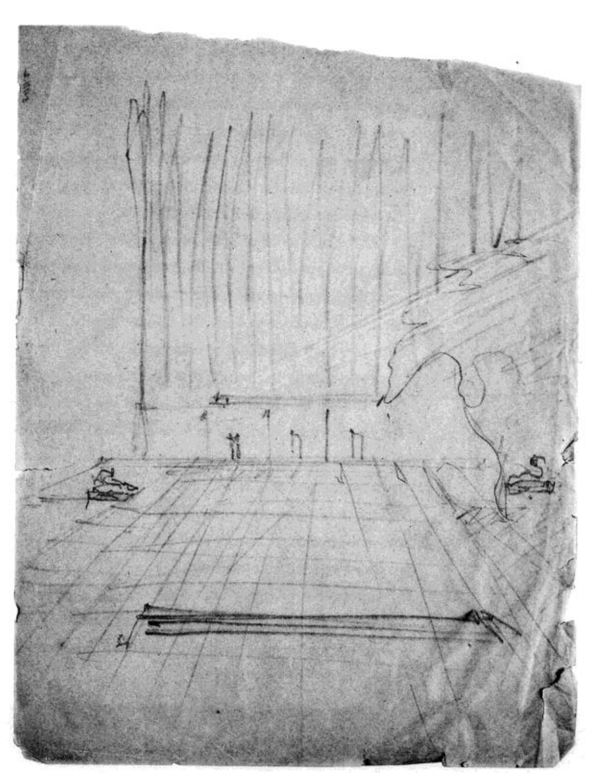


Fig.5: Vista frontal del Seagram desde el Racquet and Tennis Club y boceto preliminar en perspectiva de la escena de acceso a la plaza pública con el rascacielos de fondo (Mies van der Rohe, 1955).

Al cruzar la calle, y situados ya en la acera de la manzana del 375, el espectador que se propone entrar en la plaza se ve invitado a hacerlo mediante tres cómodos peldaños, más bajos y profundos de lo habitual. Una vez alcanzado el suelo de la noble plataforma, la escena abarcable por los ojos solo atañe a los tres vanos centrales de la fachada, dejando los laterales fuera de la zona de enfoque en una visión frontal: los estanques, los bancos corridos y los parterres vegetales quedan fuera de escena, por lo que el espectador se halla directamente enfrentado al edificio, pese a la aparente libertad de movimiento prometida sobre el plano horizontal despejado de la plaza. Desde esa posición, y gracias a la continuidad del pavimento, el espectador tiene como fondo los cuatro bloques de travertino que albergan los ascensores y escaleras del edificio, auténtico corazón del Seagram.

A esta solemne bienvenida Mies nos dirige con una escueta marquesina que extiende a los tres tramos centrales antes citados, y que como plano más teórico que efectivo visualmente, corta el espacio del rascacielos horizontalmente. El cerramiento del vestíbulo se acristala de suelo a techo en los tres tramos centrales, situando tres puertas de acceso en línea con cada uno de los pasillos de acceso a los ascensores, en consonancia con la idea de Mies de facilitar al máximo el ingreso en el edificio; como le dijo a su colaborador Philip Johnson: *“No giraremos los núcleos de ascensores sean cuales sean las demandas funcionales en las plantas superiores. Uno debe caminar desde la calle hasta su ascensor”.*[11]

Esta secuencia visual se completaría con la salida del edificio (aunque esta posición nunca pudo ser estudiada por Mies trabajando con su maqueta), momento en el que la vista hacia la plaza por el pasillo central de ascensores tiene como fondo el pórtico de tres arcos de la fachada del Racquet and Tennis Club, perfectamente encuadrado por la pareja de pilares del tramo exterior central de la fachada (Fig.6).



Fig.6: Vista de la plaza hacia Park Avenue con el Racquet and Tennis Club enmarcado al fondo desde el vestíbulo Oeste del Seagram (Foto: Ezra Stoller, 1958).

Una aproximación al sistema de proporciones.

Como ya hizo al proyectar el campus del I.I.T., Mies trabajó simultáneamente con la presencia visual de sus volúmenes y con el orden en planta del conjunto[12]. En el proyecto del Seagram esto ocurre con una gran intensidad, conclusión a la que se llega tras realizar un profundo análisis de las proporciones que gobernaron el proyecto. Pero conviene siempre tener presente las consideraciones puro-visuales, pues al buscar aquí el orden geométrico, Mies va acordando unos trazados ideales a una realidad visible, como haciéndose eco del aforismo *"aedequatio rei et intellectus"* de Santo Tomás de Aquino que tanto apreció.[13]

El primer acercamiento al orden geométrico del Seagram es la manera de pautar el espacio del proyecto. Las dimensiones definitivas del solar fueron de unos 200x300 pies, una proporción muy próxima a la más estimada por Mies: la del rectángulo construido a partir de un cuadrado de lado L cuyo lado mayor resulta de abatir la diagonal D de dicho cuadrado; dicho en términos matemáticos, sus lados están en relación "raíz cuadrada de dos" ($D:L=\sqrt{2}$); o expresado en términos geométricos, de su bisección resultan sendos rectángulos de iguales proporciones y semejanza ($D:L=L:D/2$).

En efecto, Mies trabaja con mayor insistencia sobre esas proporciones, pero nunca lo interpreta como un sistema rígido universalmente aplicable. Es más proclive a ajustar esa relación "raíz de dos" a dimensiones aritméticas sencillas, de números naturales. Esto lo vemos refrendado en la proporción de anchura/altura de 5:3 empleada en la planta de cada uno de las torres de los Lake Shore Drive Apartments 860-880 de Chicago.

Lo interesante de la proporción pentatercia (5:3) es que no difiere demasiado de la sesquiáltera (3:2), aspecto que Mies maneja con sabiduría para acomodar los trazados geométricos a demandas concretas (en los Lake Shore ocurre con el perímetro acristalado del portal de las viviendas). En el Seagram, el volumen principal de la torre posee sus proporciones predilectas en planta (5:3) apoyado sobre una trama cuadrada de pilares. Ese podría entenderse como punto de partida, condición *sine qua non* para el desarrollo ulterior del conjunto. Ante la idea de mostrar una idea de volumen exento rodeado de aire y luz por todos lados, Mies decide dejar un margen lateral equivalente a la longitud de una crujía respecto a los linderos de las calles 52 y 53; y, aceptando la jerarquía de la vía, retrasa la fachada frontal a Park Avenue tanto como la profundidad del rascacielos (3 crujías). Así pues, la contenida esbeltez de su prisma y la pertinencia del número de vanos estructurales es el origen de la dimensión del módulo básico sobre el extendió la retícula sobre el solar.

No obstante, las dimensiones del solar real no debían encajar bien para lograr un pautado exacto, motivo éste que pudo justificar en parte la alteración de los límites del pódium de la intervención arquitectónica, en aras a crear un plano ideal basado en la geometría del cuadrado en módulos enteros (no partidos). Efectivamente, no solo se retrasó el frente de la plataforma hacia Park Avenue esos 7 pies ya comentados, sino que también dispuso un leve retranqueo de 2 pies en las calles laterales 52 y 53 respecto a la alineación oficial. Con ello, Mies consiguió cuadrar una plataforma de 7x10 vanos estructurales (Fig.7), o lo que es lo mismo, una malla de 43x61 baldosas cuadradas completas (a las que añade una fila de baldosas rectangulares en el borde de la avenida para terminar de cuadrar el solar). Estas proporciones responden exactamente a la geometría del rectángulo raíz cuadrada de 2 (compárense: 10/7=1,428; 61/43=1,418; √2=1,414).

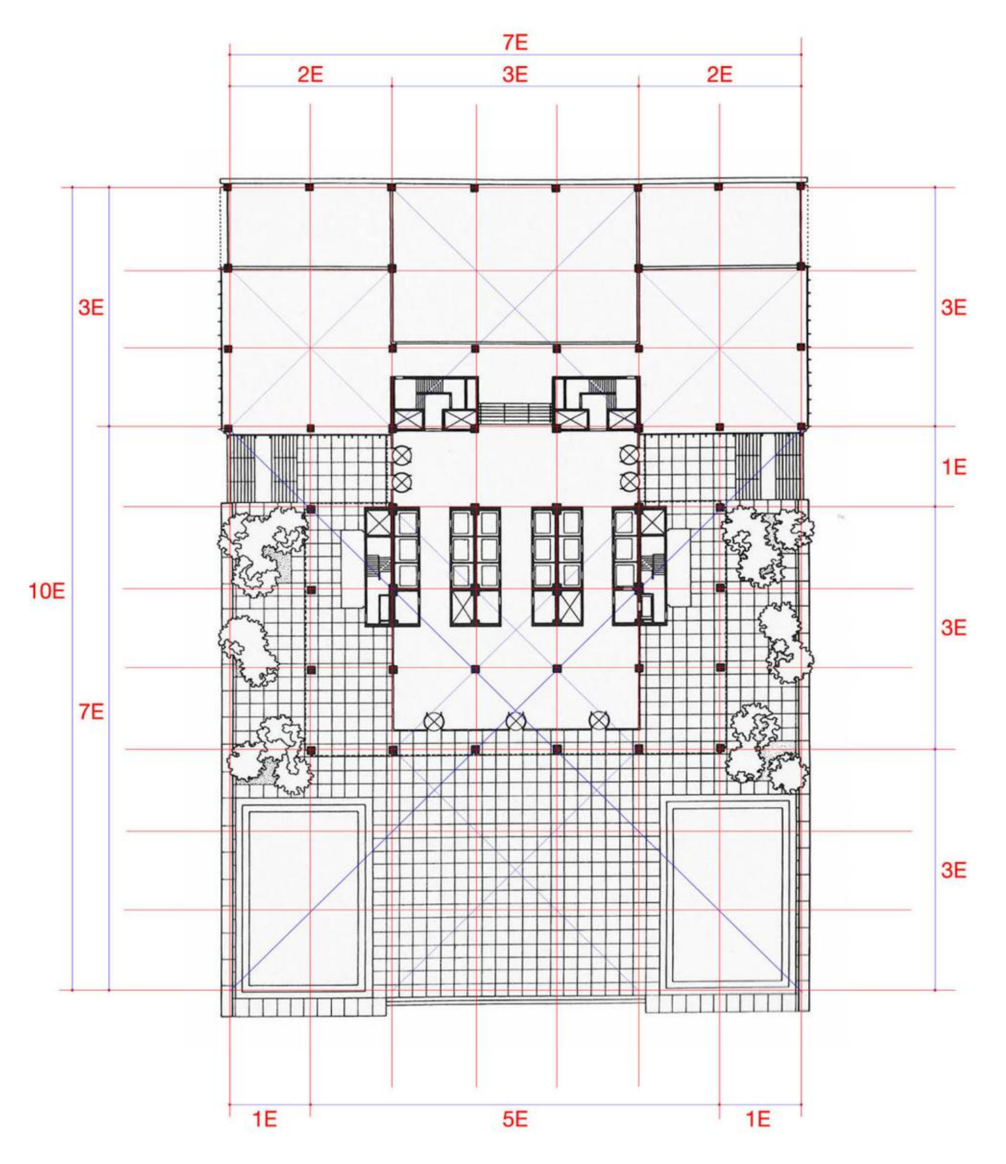


Fig. 7: Hipótesis gráfica de proporciones sobre la planta de nivel de calle del Seagram según el proyecto definitivo (Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957).

La particularidad del proyecto del Seagram es que, a diferencia de todas sus experiencias anteriores (incluida la de los Lake Shore, que es el único precedente real de bloque en altura), los pilares no se sitúan alineando sus ejes con las líneas de la retícula base, sino que aquí Mies opta por situar los pilares en posición centrada respecto a la baldosa del pavimento de granito de la plaza. Esto rompe esa magnífica coherencia de líneas de los Lake Shore[14], en los que las fachadas se pautaron con unas líneas verticales que daban continuidad a las de la planta, cosa que en el Seagram no se produce al situar los ejes de los montantes exteriores en el punto medio de cada baldosa, no haciéndolas coincidir con las juntas entre ellas como era su costumbre.

Esa malla ideal establece una secuencia de tramos que permite poner orden al conjunto. En sentido perpendicular a la avenida, se refuerza la centralidad axial generado con un esquema 2:3:2 que permite situar en las alas a sendos estanques (cada uno con una proporción pentatercia 15:10), los parterres vegetales con arbolado de hoja caduca, y las cajas de escaleras de las oficinas y de ventilación del sótano, que invaden el porche cubierto de los laterales del edificio hasta casi impedir el paso desde la plaza hasta el vestíbulo situado tras los núcleos de ascensores. Los volúmenes del fondo del solar también son jerarquizados según ese esquema bilateral, pues su retranqueo se escalona dejando un cuerpo central de 3 crujías ocultado tras otros dos cuerpos de 2 crujías con menor altura desde las calles 52 y 53 (Fig. 8).

En la torre este orden afecta a su espina posterior, ya que Mies decide ampliar el espacio para oficinas en cada planta mediante una crujía de 3x1 tras los ascensores. Este añadido posee una función muy importante en términos estructurales al servir de refuerzo frente a la acción del viento a la torre principal, motivo por el que algunos llamaron a esa pieza como "polisón", en recuerdo a los armazones que se ponían las mujeres para que abultasen sus vestidos por detrás (aunque en el caso del Seagram sonase un poco despectivo).

En sentido paralelo a la avenida, la retícula adquiere un cierto ritmo en profundidad gracias a un esquema 3:3:1:3, y con un sentido funcional muy claro: un espacio libre para la plaza el primer tercio, la torre-rascacielos en el segundo tercio, y un último tercio para el célebre y exclusivo restaurante *Four Seasons* (diseñado íntegramente por Philip Johnson). Mies insertó un tramo de carácter auxiliar más estrecho (de solo 1 crujía) para separar los volúmenes posteriores del principal, donde pudo disponer sendos accesos secundarios al vestíbulo Este desde las calles laterales, mediante unas escaleras cubiertas por marquesinas de vidrio.

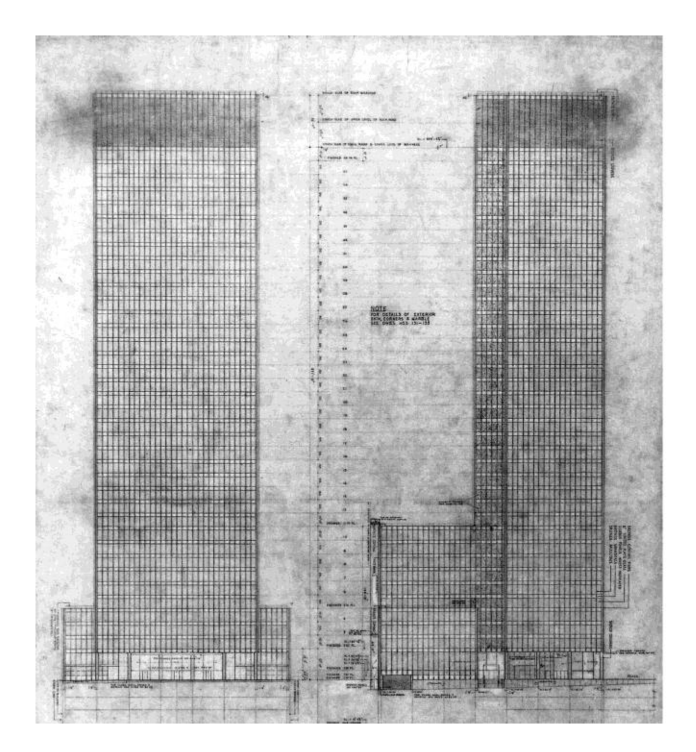




Fig. 8: Alzado frontal Oeste (Park Avenue) y lateral Norte (calle 53) del proyecto definitivo del Seagram (Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957), e imagen del escalonamiento volumétrico del edificio hacia la calle 53 (Foto: Ezra Stoller, 1958).

No abundaremos en el análisis del empleo del sistema de proporciones, aunque sin duda resultaría muy interesante. Solamente advertiremos que la precisión geométrica de esta obra se extiende a otros temas menores, principalmente basados en la referencia al módulo cuadrado, como ocurre con todos los falsos techos cuadriculados de las plantas de oficinas; o llegados al extremo, a las teselas del mosaico vítreo que ocupa todo el techo de la planta de calle en los vestíbulos públicos del Seagram.

Conclusión: lo coyuntural y lo universal del Seagram.

No es el caso aquí de ubicar esta obra en el panorama de rascacielos norteamericano o neoyorkino[15], aunque parezca inevitable señalar su relación con la teoría del "verticalismo" propugnado por Louis H. Sullivan, o incluso con el Bayard-Condict Building diseñado por el maestro de la Escuela de Chicago en Nueva York sesenta años antes que el Seagram. No cabe duda, en todo caso, de que la importancia de este rascacielos alteró el signo de los tiempos, comenzando por la entonces pujante Park Avenue e irradiando al resto de Manhattan16 (Fig.9) hasta incluso obligar a la ciudad a revisar sus impertérritas ordenanzas en los relativo a los retranqueos de fachadas en 1961.

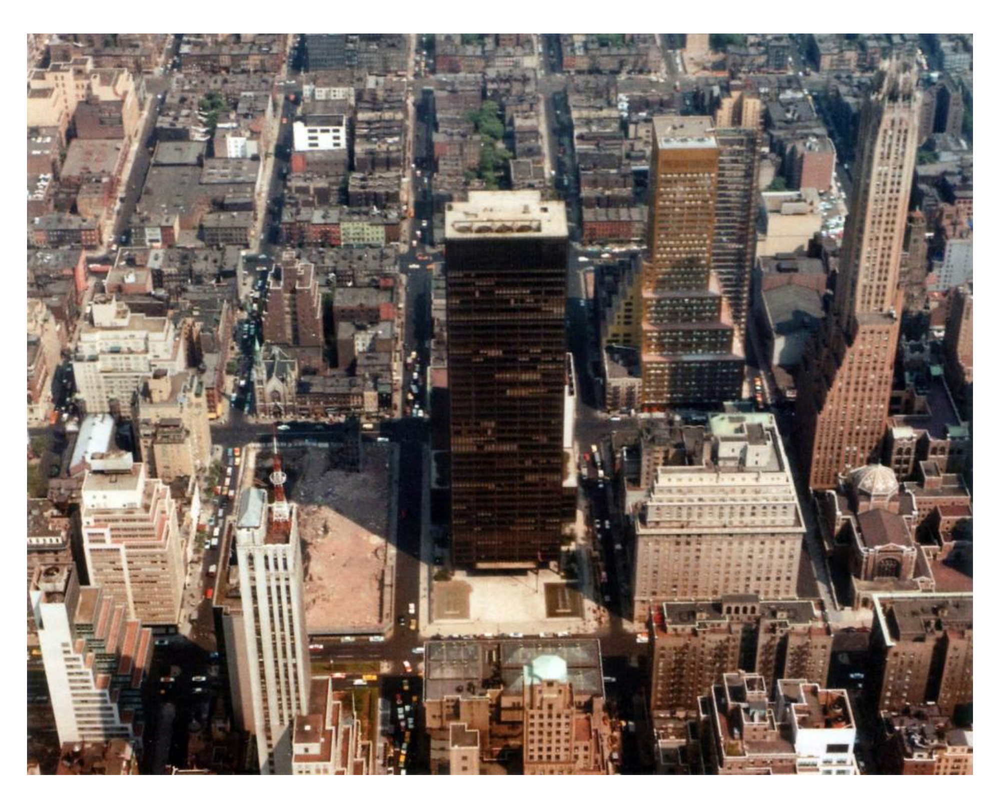


Fig.9: Vista aérea del Seagram y el Midtown Manhattan recién inaugurado a finales de 1958 (Foto: Tommy Weber, 1958).

Parece oportuno abrir algunas vías de interpretación de esta obra maestra con la intención de mostrar su valor específico respecto al lugar y al tiempo en que Mies lo proyectó, sin renunciar a sus valores más universales presentes en toda su obra. Como él mismo expresó:

"Mi concepto de planteamiento a propósito del Seagram Building no diferían en nada de otros edificios que tuve que construir. Mi idea, o, más bien, la "dirección" en la que yo iba es la de un edificio y una estructura clara ‒esto es válido no para tal o cual problema, sino para todos los problemas arquitectónicos que yo abordo. De hecho soy totalmente contrario a la idea según la cual un edificio particular debe tener un carácter individual; para mí es más bien un carácter universal el que debe ser determinado por el problema total que la arquitectura se esfuerza por resolver".[17]

En el Seagram, uno puede interpretar su planta de calle como si fuera una revisión de la trama urbana de Manhattan, donde las *streets* son estrechos pasillos entre *buildings* (los núcleos de ascensores serían las manzanas macizadas desde su base), y donde las *avenues* son más anchas y facilitan el rápido movimiento de norte a sur por el espacio (como ocurre con los accesos al vestíbulo Este desde las calles 52 y 53 por sendas escaleras). Aunque también nos recuerda a su primera obra como arquitecto, la casa para Alois Riehl (1907), cuya planta baja avanza una relación entre casa y jardín sospechosamente parecida a la del Seagram y su plaza.

Desde una percepción sensorial, uno puede explicar la idea de singularizar el lugar en su desmedido afán por convertir a cada solución de obra en una aportación para la industria de la construcción. Es así como logró dar con el color apagado del bronce, como el de un "viejo penique" (según sus propias palabras); o el del gris-ambarino de los vidrios, que pueden recordarnos al color del whisky añejo en

una botella de cristal (acompañante habitual de Mies, por otra parte); o la cualidad sonora de las fuentes en los estanques de la plaza, que finalmente concentraron en dos puntos próximos a la acera para intensificar su rumor acuático y así invitase a sentarse o incluso tumbarse sobre un banco corrido de anchura tan generosa como las de un colchón, aunque de mármol (Fig.10).



Fig.10: Vista de la plaza del Seagram abierta hacia Park Avenue desde lo alto del rascacielos (Foto: Ezra Stoller, 1969).

En términos volumétricos, uno puede pensar que la forma del Seagram responde a la idea de proporcionar un hito de referencia a todo el Midtown, pues gracias a su orientación topológica, el Seagram describe un delante y un detrás válido para todo su entorno urbano. Una idea espacial simple y rotunda como la que proyectó en el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (1926) y su cementerio circundante. Su cuerpo posterior escalonado, en contacto con el suelo y con los edificios vecinos de la medianería Este, parece esforzarse por retener la masa edilicia que lo empuja a sus espaldas. Así visto, la torre-rascacielos actuaría como pantalla de “oscura transparencia”[18] que revela la fragilidad y contingencia de la arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial, y en cuya lenta oxidación del bronce de sus fachadas veremos depositarse el tiempo efímero que ya solo pueden celebrar los monumentos de la nueva Modernidad.

Los resultados de esta investigación nos acercan a un Mies que materializa sus principios generales a partir del contexto urbano inmediato[19] al Seagram, haciendo buena la afirmación de Rem Koolhaas −nada proclive al “contextualismo”, como es sabido−, acerca de que *“Mies sin contexto es como un pez fuera del agua”* [20]. Aunando una estrategia de diseño basada en criterios puro-visuales con otra donde predominan los aspectos compositivos más abstractos, la solución final encuentra un complejo equilibrio que refleja, por un lado, su lucha contra las circunstancias del encargo y las limitaciones de su tiempo; y por otro lado, sus aspiraciones de implantar un orden nuevo fundamentado en la correcta cualificación del espacio.

Pero, sobre todo, lo más relevante de esta obra es la idea de crear un **lugar** donde el ser humano se reencuentre a sí mismo en medio de la vorágine de la ciudad moderna por excelencia. Es quizá ahora más pertinente que nunca hacer notar que el maestro alemán nunca llegó a elaborar una propuesta teórica de ciudad, a diferencia de otros maestros modernos contemporáneos. Su escepticismo acerca del fenómeno urbano era quizá combatido confiando en la calidad de sus intervenciones arquitectónicas, convirtiendo acaso a sus edificios en la última escala apropiada para hacer ciudad.

NOTAS.

1. L.Mies van der Rohe, “Bürohaus”, revista *G* nº2 (recogido por Neumeyer, p.46-47).
2. L.Mies van der Rohe, “Rascacielos”, revista *Frühlicht*, nº4 (recogido por Neumeyer, p.363).
3. M.Pla, en “Nueva York: origen y fortuna del pensamiento metropolitano”, define la intervención de Mies en Manhattan como “*un gesto que señala el inicio de la redención del espacio público de la metrópoli”* (p.293).
4. P.Lambert, en “Mies immersion”, ha investigado acerca de la presentación en perspectiva y la relación con el espacio del campus del I.I.T. (p. 222-275).
5. P.Lambert, en *Building Seagram*, ha relatado todo el proceso del proyecto y la obra como “cliente aventajado” que fue en su día al tener su mesa de trabajo en el estudio de Mies como un colaborador más mientras duró el trabajo, en calidad de interlocutora e hija del presidente de la *Distillers Corporation Seagram Limited*.
6. La “paralaje”, (DRAE, 22ª edición, 2001) es la “*diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado”.*
7. W.H.Jordy, *American Buildings and Their Architects*. (Traducción de la cita original en inglés por el autor, p.251-254).
8. R.Almonacid, en *Mies van der Rohe: El espacio de la ausencia*, profundiza acerca del concepto de “ausencia” en la obra de Mies.
9. R.Krauss, “The Grid, the Cloud, and the Detail” (p.140-141).
10. Detlef Mertins, “Living in a jungle: Mies, Organic Architecture, and the Art of City Building”, *Mies van der Rohe in America* (p.618).
11. P.Lambert, *Building Seagram* (p.85).
12. S.Whiting, en “Bas-Relief Urbanism: Chicago’s Figured Field”, *Mies van der Rohe in America*, ha analizado la interrelación entre la precisión geométrico-funcional del campus del I.I.T. y el uso de maquetas de trabajo para visualizar tridimensionalmente el plan de conjunto.
13. L.Mies van der Rohe, en “Wohin gehen wir un?”, revista *Bauen und Wohnen* nº11, cita expresamente por escrito el aforismo tomista (recogido por Neumeyer, p.502).
14. J.A.Cortés, en “Los reflejos de una idea”, explica la coherencia del diseño arquitectónico de Mies en los Lake Share Drive Apartments.
15. W.H.Jordy, Op. Cit. (cap. IV, p.221-277).
16. R.Stern et al., en “Midtown. Park Avenue”, *New York 1960*, describen la repercusión del Seagram en Park Avenue y en el resto de la arquitectura de Manhattan (p.330-369).
17. P.Carter, recoge esta cita en: “Mies van der Rohe. An appreciation on the Occasion, this month of his 75th Birthday”, *Architectural Design*, vol. 31, nº3, marzo de 1961, 115 (recogido por Cohen, p.121).
18. R.Haag Bletter, en “Mies and Dark Transparency”, *Mies in Berlin* (p.350-357).
19. C.Gastón, en *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, condensa la investigación de su tesis doctoral acerca del reconocimiento del entorno en el proyecto miesiano.
20. R.Koolhaas, “Miestakes”, en *Mies van der Rohe in America* (p.721).

BIBLIOGRAFIA.

ALMONACID, Rodrigo: *Mies van der Rohe: El espacio de la ausencia.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.
COHEN, Jean-Louis: *Mies van der Rohe*. Madrid: Akal, 1998 (1994).
CORTÉS, Juan Antonio: “Los reflejos de una idea”, *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección “La Cimbra” nº2, 2006.
GASTÓN, Cristina: *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Fundación Caja de Arquitectos, colección “Arquíthesis” n.19. Barcelona, 2005.
KRAUSS, Rosalind: “The Grid, the Cloud, and the Detail”, en MERTINS, Detlef (dir.): *The presence of Mies.* Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994.
LAMBERT, Phyllis (ed.): *Mies van der Rohe in America*. Canadian Centre for Architecture / Whitney Museum of American Art. Montreal y Nueva York, 2001.

- *Building Seagram*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2013.

MERTINS, Detlef: *Mies*. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2014.
NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, colección “Biblioteca de Arquitectura” nº5, 1995.
PLA, Maurici: “Nueva York: origen y fortuna del pensamiento metropolitano”, parte II de: PIZZA, Antonio y PLA, Maurici: *Chicago – Nueva York*. Madrid: Abada Editores, 2012.
RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry (dir.): *Mies in Berlin*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002.
SCHULZE, Franz (ed.): *The Mies van der Rohe Archive.* Nueva York/Londres: Garland Publishing, 1992.

- *Una Biografía Crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986 (1985).

STERN, Robert, MELLINS, Thomas y FISHMAN, David (dir.): *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial.* Nueva York: The Monacelli Press, 1995.
DREXLER, Arthur (dir.): *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: Garland Publishing, 1986-93 (14 vols.).

CURRICULUM VITAE.

Rodrigo Almonacid Canseco (Teruel, España, 1974).

Licenciado en Arquitectura con Premio Extraordinario por la E.T.S.A. de Valladolid (1999), y Doctor cum laude por la tesis Arne Jacobsen: el paisaje codificado (2012). Profesor del área de "Composición Arquitectónica" del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A. de Valladolid desde 2004.

Su investigación oscila entre los maestros de la Arquitectura moderna y la práctica contemporánea. Autor de dos libros: *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia* (Valladolid, 2006); y *La construcción de un Funcionalismo Sostenible: el proyecto y la obra del edificio C.T.T.A. en Valladolid* (Valladolid, 2012). Ponente en congresos internacionales de arquitectura como: "Arte & Paisagem" (Lisboa, 2006), "Congreso Internacional de Arquitectura Sostenible" (Valladolid, 2009), "Encontros do C.E.E.A. 7. Apropriaçoes do Movimento Moderno" (Zamora, 2011), "Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción. Vivienda: pasado, presente y futuro" (Madrid, 2013) y "Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra" (Madrid, 2014).

Editor del blog de [r-arquitectura] desde 2013: https://rarquitectura.wordpress.com/

- - -

Rodrigo Almonacid Canseco (Teruel, Spain, 1974).

Master in Architecture, Extraordinary M.Arch. Studies Award by the University of Valladolid (1999), and Doctor of Philosophy in Architectural Theory (thesis title: "Arne Jacobsen: Coded Landscape, 2012). Professor of "Architectonical Composition" at the Department of Architectural Theory and Projects at the School of Architecture of Valladolid since 2004.

His investigation fields range from Modern to Contemporary Architecture. Author of two books: *Mies van der Rohe: el espacio de la ausencia* (Valladolid, 2006); y *La construcción de un Funcionalismo Sostenible: el proyecto y la obra del edificio C.T.T.A. en Valladolid* (Valladolid, 2012). Lecturer in several international conferences on Architecture: "Art & Landscape" (Lisboa, 2006); "International Conference on Sustainable Architecture" (Valladolid, 2011); "C.E.E.A.7 Meetings. Appropriation of Modern Movement (Zamora, 2001); "International Conference on Building Research. Housing: past, present and future" (Madrid, 2013), and "Pioneers in Spanish Modern Architecture: validity of his thought and work" (Madrid, 2014).

Editor in charge of *[r-arquitectura]* architectural blog since 2013: https://rarquitectura.wordpress.com/